

Den norske iscenesettelsen av modernismen som historie

Mari Lending

Nordic Journal of Architectural Research
Volym 19, Nr 1, 2006, 8 pages
Nordic Association for Architectural Research
Mari Lending, Arkitekt- og Designhøgskolen, Oslo

Abstract:

Modernism as History: Some Norwegian Interpretations.

The concepts of 'historicism' and 'modernism' figure as paradigmatic marks of periodization in the historiography of modern architecture, orchestrated through the idea of modernism as a fundamental break with history and tradition. This essay explores the discrepancies between, on the one hand, the historicization of the breakthrough of modernism in leading Norwegian historiography, and on the other, the mainstream textual architectural discourse from the late 19th century until the 1920's. Emphasising key texts like those of Harald Aars (1927) and Christian Norberg-Schulz (1983), the essay shows how a style- and building-based history of architecture is repeated throughout the 20th century as a form of *doxa* (in terms of Roland Barthes' critique of the naturalisation of history through tautological tropes). The modernist insistence on newness produced a caricature – still viable – of 19th century architecture as exclusively preoccupied with style, in contrast to the sound and honest architectural approach of modernism itself. Through an extraordinarily selective reading of texts, Norwegian architectural history established a consistent teleology which left the newness of modernism unquestioned. This essay argues that a closer study

of architectural texts may nuance as well as blur the neatness of the 'history of the new' as a specific modernist idiom, identifying modernist attitudes in mid 19th century writings and uncovering historicist tendencies in the rhetorics of modernism.

Keywords:

Historiography, historicism, modernism, architectural texts, conventions of periodization, doxa, Christian Norberg-Schulz, Harald Aars

I.

”En hovedforskjell mellom de 'moderne' og de 'postmoderne' er sistnevntes interesse for arkitekturhistorie, som de moderne mangler”, ifølge Arnfinn Bø-Rygg, professor i allmenn estetikk ved Universitetet i Oslo.¹ Flere grunner kan anføres for at det er urettferdig i sitere denne setningen ute av kontekst; deriblant at Bø-Rygg, med henvisning til Le Corbusiers Parthenon-besettelse og Hannes Meyers Palladiostudier, straks går i gang med å reservere

seg mot sitt eget utsagn, og for øvrig at han anvender samme skrivemåte som i sin tid fikk Gustave Flaubert dømt ved en fransk domstol, såkalt fri indirekte tale. Denne formen kan gjøre det vanskelig for både lesere, kritikere og domstoler å avgjøre hvem som taler, hvem som til syvende og sist står inne for meningen som fremsettes – i dette spesielle tilfellet er det eksempelvis ikke helt klart om det er Bø-Rygg eller Charles Jencks som fører ordet. Uansett, setningen står der, skrevet og flerfoldiggjort: påstanden om at de moderne ikke var interessert i arkitekturhistorie, i motsetning til de postmoderne.

Etter en periode med nyanserende modernismekritikk skulle det være unødvendig å bestride påstanden *per se*. Derfor er det følgende snarere et forsøk på å nøste litt i den doxa'en som formidles i det tilsynelatende tilforlatelige utsagnet. Underteksten hviler på en velkjent arkitekturhistorisk tankegang, som igjen er festet til bygningshistoriens stilbaserte periodiseringskonvensjoner – konvensjoner arkitekturhistorien arvet fra kunsthistorien og som skriver seg tilbake til siste halvdel av 1700-tallet. Winckelmanns sammenlenking av en gresk stil og en særpregt gresk livsstil inspirerte Herder og andre til å gjøre det samme for den middelalderse gotikken og muliggjorde slik forestillingen om kunsthistorien som en serie av periodestiler, skriver Ernst Gombrich, med henvisning til verket *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).² Den tidlige tidsåndstenkingen Gombrich fester til Winckelmanns studier av den klassiske kunsten, fikk for arkitektursens vedkommende et tidlig – og fullstendig – uttrykk i Hegels fremstilling også av arkitektursens historie i hans estetikkforelesninger, fremført i Berlin på 1820-tallet. Her er ethvert spor av den tidløse, prinsipielle arkitekturtraktaten forlatt, genren som med referanse til Vitruvius hadde vært arkitektursens privilegert refleksjonsform siden renessansen. Den symbolske, den klassiske og den romantiske æra lot Hegel periodisere særlig den egyptiske, den greske og den gotiske arkitekturen, som perfekte speilinger av åndens trinnvise bevegelse mot mer immaterielle kunstformer. Om bygningskunsten hos Hegel ble historisert som et *tilbakelagt* fenomen, så å si forlatt av ånden ved den gotiske katedralen, er periodiseringen paradigmatisk for arkitektursens skjebne i det moderne. Det er et sammenfall av tid, sted og form, tenkt som tidsånd og uttrykt som stil som har dannet basis for en arkitekturhistorie som lar seg ordne med henvisning til suksessivt skiftende

perioder, slik vi kjenner det i serien klassisk, romansk, gotisk, renessanse, manierisme, barokk, rokokko, nyklassisisme osv. Her er det imidlertid hverken et arkitekturhistorisk panorama eller 1800-tallets stilkontroverser som skal belyses, men historiseringen av modernismen i en norsk kontekst, med utgangspunkt i en arkitekturhistorieskrivning som er overlevert også som doxa – med klangbunn i det som gjennom Roland Barthes' mytekritikk ble beskrevet som en naturalisering av historiske fenomener.³ For overført til arkitekturhistorieskrivningens diskurs kan aspekter ved bygningshistoriens stilbaserte periodiseringer fremstå nettopp som en form for naturalisering av historien – en tenkemåte som, i følge Barthes, hviler på tautologi. "Ting er slik de er fordi de er slik de er" lyder mytekritikerens tautologiske formular. "Dette er arkitekturhistorie" kan vi forsikre hverandre med henvisning til periodenes presumptive essens og markante forskjeller, som om det var snakk om rene beskrivelser av arkitekturen og historien. Periode-dateringer som "historisme", "modernisme" og "postmodernisme" kan fremstå nettopp som en naturalisering av historien, som tåkelegging av det faktum at det som her presenteres som arkitekturhistorie nettopp er konvensjoner med bestemte historier og forhistorier, som hviler på bestemte enigheter, bestemte konstruksjoner og bestemte myter – eller altså: en form for doxa.

For i påstanden om at "de moderne" manglet en arkitekturhistorisk interesse som "de postmoderne" var i besittelse av, forvaltes en arkitekturhistorisk forståelse som ser modernismen som et stil- og historiekritisk fenomen som besverget sin egen nyhet i kontrast til et korrumpert 1800-talls stilhistoriske eksesser. I fortsettelsen skal den samme modernismen ha blitt avløst av en postmoderne vending som forsøkte å vinne historien tilbake gjennom en stilappropriasjon som handlet om bruk av overleverte, men fortrenge former og motiver, ledsaget av en retorikk som insisterte like sterkt på mening som modernismen i sin tid skulle ha insistert på en nøytral, stilløs stil som konsekvens av funksjonsanalyser og en nesten hysterisk sannhetsdiskurs, knyttet ikke minst til forestillingen om konstruktiv ærlighet.

Denne parodiske gjenfortellingen er nettopp dét, en parodi. Like fullt har den stadig gyldighet, og tradert som arkitekturhistorisk doxa har den sin kilde i en bestemt historiografering av modernismen. Og forestillingen om et fundamentalt brudd mellom en stilforvirret historisme og en behersket modernisme lever i beste velgående også

i randsonen av en arkitekturhistorisk diskurs. Når en flittig norsk arkitekturskribent som Jan Carlsen eksempelvis definerer historisme som ”den kosmetisk utenpåhengte dekor som hadde hjemsøkt 1800-tallets tilbakeskuende arkitektstand”, eller når en gratisavis som pusher boliger, i krigstyper, over to helsider, presenterer såkalte nygotiske bygninger i Oslo under overskriften ”Nygotisk stil: I stilforvirringens tid”, er det en gjenkjennelig modernismeforståelse som lurker under nedvurderingen av 1800-tallets arkitekturproduksjon og arkitekturforståelse.⁴ Når *Aftenposten* i anledning av Kunstindustrimuseets utstilling ”Stil 1100–1900” skriver at ”på 1920-tallet oppsto den rasjonelle funksjonalismen strippet for unødvendige detaljer som en reaksjon på den overdådige art *déco*-stilen” er det den samme modernismeforståelsen som kolporteres, basert på enigheten om at arkitekturhistorien utgjøres av konsistent perioder, markert av like tydelige som dramatiske brudd.⁵

II.

Da Sigfried Giedion på 1920-tallet ville aksentuere det nyes nyhet, gjorde han det ved å stille spørsmålsteget ved om en kontemporær og fremtidig arkitektur overhodet ville kunne betegnes som arkitektur: Det er *tvilsomt om den begrensede forestillingen om ”arkitektur” overhodet vil eksistere i fortsettelsen*, kursiverer Giedion, karakteristisk og slett ikke uten patos.⁶ Denne påstanden er i seg selv temmelig radikal, selv om den sammenlignet med implikasjonene av tittelen Le Corbusier noen år tidligere hadde valgt som overskrift til et utvalg artikler fra tidsskriftet *L’Esprit Nouveau* kan regnes som en beskjeden modifikasjon. Når Le Corbusier i 1923 lanserer *Vers une architecture* presenteres ikke bare en hyperfrekk teori om arkitekturs opprinnelse fremsatt i tre ord, men en avskrivning av arkitekturen i sin kjente form, dvs. av arkitekturhistorien som sådan.⁷ Der Giedion på 1920-tallet først og fremst er interessert i å vise hvordan det han omtaler som 1800-tallets latente, konstruktive underbevisste er i ferd med å manifestere seg åpent i form av en radikalt ny arkitektur, proklamerer Le Corbusier bruddet over alle arkitekturhistoriske brudd. Slik gir han sitt bidrag til en av den moderne arkitekturs mest feirede og veletablerte diskontinuiteter, bruddet mellom historisme og modernisme – selve *cruce*’et i fremstillingen av modernismens historie: ”The historiography of Modernism has time and again defined the topos of the complete break with tradition and

history,” slik Werner Oechslin formulerer det.⁸ Når Giedion senere, i rollen som den internasjonale modernismens mest innflytelsesrike historiograf og ideolog, kontrasterte en epokalt ny arkitektur på bakgrunn av det han betegnet som 1800-tallets døde, eklektiske atmosfære, er forestillingen om århundreskiftet som et paradigmatisk brudd for lengst virksom, også i norske arkitekturtekster.⁹ At vendingen fra en usunn historisme til en sunn, moderne orientering foregår i løpet av tiårene omkring 1900 utgjør et veletablert premiss i den norske diskursen, forut for konsolideringen av den samme forestillingen i form av en arkitekturhistorisk narrativ.

”Nettopp det at bygningskunsten var blitt til dekorative fasader og hadde tapt sansen for fasadens sammenheng med det konstruktive innhold er hovedårsaken til dekadensen i det 19. århundre”, hevder Gudolf Blakstad i 1924: ”I studietiden lærer vi om det avskrækkende eksempel som stilforvirringens og stilkopieringens tid i forrige århundrede gir”, skriver Peter Daniel Hofflund samme år.¹⁰ Det er i dette landskapet myten om at ”de moderne” – som i Bø-Ryggs tilfelle nok ikke kan forstås som moderne i vid forstand, men som en modernistisk, i motsetning til en postmodernistisk orientering i arkitekturen – fester seg som et historisk uinteressert eller historiefornektende fenomen. Slik kan også forestillingen om en modernisme som insisterer på diskontinuitet føyes pent og pyntelig inn i en arkitekturhistorisk kontinuitet, klassifisert mellom en tilbakeskuende, stilbesatt historisme og en påfølgende og like historisk alluderende postmoderne arkitektur.

Modern architecture presupposes a *tabula rasa*, and the systematic elimination of any elements that might denote a continuation of the classical tradition was thus a *sine qua non* for a history striving to enforce its own discontinuity,

skriver Panayotis Tournikiotis i sin studie av modernismens toneangivende historiografi.¹¹

I dag er også modernismen blitt historie. Forenklende fremstillinger av bygningshistoriens ”historisme”- og ”modernisme”-periodiseringer er utfordret, ikke minst gjennom studier av arkitekturtenkningen i det tidsrommet som er beskrevet som en allerede ”two-centuries-old Age of Historicism”.¹² En større oppmerksomhet for arkitekturhistoriens tekst- og idéhistoriske dimensjon forvansker konvensjonen for å innpasse tekster i en stilperiodisert histo-

rieskriving som hviler på orden, sammenheng og brudd. I møtet mellom bygningshistorien og en parallelt utfoldet tekstbasert refleksjon over arkitekturen, avtegnes en større kompleksitet og et mer uregjerlig arkitekturhistorisk felt.¹³ Ved å vende blikket fra bygningene og mot tekstene som omgir arkitekturen og ved å tillegge dem en viss autonomi, ser man at trekk som assosieres ved modernismens estetikk og ethos er virksomme ved midten av 1800-tallet. I dette perspektivet anskueliggjøres modernismens historistiske implikasjoner så vel som 1920- og 30-tallets markante historiske refleksjon, samtidig som historismens påståtte tilbakeskuende orientering blir mindre slående enn 1800-tallets intense opptatthet av funksjonalitet, samtid og fremtid. Dette forholdet vil jeg forsøke å belyse ved først å vise hvordan modernismen ble historisk på norsk, historisk ganske enkelt forstått som historisert, dernest hvordan norske arkitekturtekster fra 1800-tallet antyder en rekke bestemte kontinuiteter mellom historisme og modernisme, der bygningshistorien insisterer på brudd.

III.

Særlig to, det vil i en viss forstand si tre, bidrag har spilt en betydelig rolle i historiograferingen av norsk modernisme, hvorav begge er presentert innenfor rammene av to populært henvendte kunsthistorieverk: Harald Aars' "Arkitekturen i det 19. og 20. Aarhundrede" fra 1927 og Christian Norberg-Schulz' "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914–1940" og "Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945–1980", begge publisert i 1983.¹⁴ Jeg skal forsøke å vise hvor i norsk arkitekturhistorieskrivning modernismen blir historisk i en viss dialog med de perspektivene Tournikiotis anlegger på modernismens historieskrivning, med særlig en betydelig forskjell. Tournikiotis analyserer jo eksklusivt *den historiske* diskursen i modernismens kanoniserte mestertekster, tekster som er avgrenset i overensstemmelse med et sett strengt definerte kriterier. Man kan si han begår en manøver som har opprørt mang en norsk akademiker gjennom snart 40 år. I dette perspektivet finnes det nemlig ingenting utenfor teksten: "objective reality is not of concern to this study", hevder den greske arkitekturhistorikeren, hvis ærend på ingen måte er å beriktige eller bestride de aktuelle fremstillingene, å påvise underkjente eller glemte tradisjoner, personer, byggverk eller tekster, eller mulige formale eller

filosofiske motsetninger i materialet han har til rådighet. Slike problemstillinger befinner seg hinsides Tournikiotis' agenda. Som arkitekturstudie insisterer *The historiography of Modern Architecture* i uvanlig grad på tekstenes ikke relative, men *definitive* autonomi – selv bokens illustrasjoner er faksimiler av bilder fra andre bøker og den visuelle retorikken er fortolket sømløst i overensstemmelse med tekstenes historiske argumentasjon. Denne måten å skrive arkitekturhistorie på er fascinerende og inspirerende. I forhold til den norske tradisjonen, der tekster bare unntaksvis er tillagt betydning, er den likevel mindre opplagt å gripe til. For den objektive virkeligheten som her og nå interesserer meg mer enn den interesserer Tournikiotis befinner seg utenfor teksten; og det som befinner seg utenfor den arkitekturhistoriske teksten er i denne sammenhengen nettopp tekster. Både Aars' og Norberg-Schulz' arkitekturhistorieskrivning er overveiende bygningsbasert. Det som refereres av tekst i disse to arkitektenes arkitekturhistoriske bidrag anvendes på den instrumentelle måten som det i det store og hele er konvensjon for i norsk arkitekturhistorieskrivning, nemlig som et anvendelig støtteapparat rundt diskursens egentlig signifikat: arkitektur forstått som bygget form.

Når den norske historismens tenkning bare i sporadisk grad er dokumentert og fortolket er dette kanskje særlig et historiografisk anliggende. Etter ti år med tidsskriftbasert historismekritikk omkring århundreskiftet, ble den samme kritikken arkitekturhistorisk autorisert i Harald Aars' fremstilling fra 1927; den første større historiske fremstilling formulert innenfor et gryende modernistisk idiom. Nedvurderingen av 1800-tallets arkitekturproduksjon er altså ikke bare typisk for samtiden; den har også øvet adskillig innflytelse for ettertiden. I pakt med britiske og franske periodiseringskonvensjoner, og på ganske unorsk manér, følger Aars konsekvent kongerekken i sin arkitekturhistoriske kronologi. Slik stilperiodiseres 1800- og det tidlige 1900-tallets arkitektur under overskriftene "Empiren – Karl Johan", "Romantikken – Oscar I", "Fra gotikk til renæssanse – Carl XV", "Stilopløsning – Oscar II", "Paa vei til selvstændighet – Haakon VII". Grosch og den norske empiren for øvrig karakteriseres som "en kulissearchitektur", Alexis de Chateauneufs (nygotiske) interiører i Vor Frelses kirke (domkirken) omtales som "det første og et av de tristeste eksempler" på "den nye motestil"s inntog i sakralarkitekturen.¹⁵ Von Hannos "trang til at demonstrere de forskjellige stil-

arter og hans stilkundskap [gjør] det vanskelig at fastholde bestemte arkitektoniske maal”, mens Nebelongs Oscarshall karakteriseres som ”uegte og kulissemæssig”.¹⁶ Til denne arkitektgenerasjonen er Aars likevel i alt overveiende positivt innstilt: ”Deres sunde, rationelle, konstruktive oppbygning og deres ærlige materialbehandling er dog av de ting som maa komme i første rekke ved al god arkitektur og som derfor gir denne periode blivende værd,” hevder han og tilkjenne gir sine egne preferanser så vel som sin samtids arkitekturidealer.¹⁷

Den påfølgende generasjon – omtalt som ”den norsk-hannoverske skole” ettersom mange av dens toneangivende arkitekter var utdannet i Hannover – representerer for Aars samlet sett ”noget utvortes og uegte”.¹⁸ Eilert Christian Brodkorb Christies kirkerestaureringer demonstrerer ”trangen til at fjerne alt eftermiddelaldersk kirkeinventar og erstatte det med frisk nygotik” og forklares som del av ”en international sygdom”.¹⁹ Man kan ”påtræffe bygninger fra en og samme arkitekts haand i romansk, gotisk eller maurisk stil og i italiensk renæssanse”, men særlig nygotikken med sine ”uhensigtsmæssige former” fremstilles som parodi og karikatur: ”Det måtte komme en reaktion – det naturlige menneske maatte ryste af sig denne stilhistoriske tvangstrøye”.²⁰ Også i de påfølgende tiår fikk norske arkitekter flest sin utdanning i Tyskland. Aars ser i den tyske arkitekturen ”et skjær av idealitet” knyttet til Tysklands samling i 1871, men: ”Hvad der i Tyskland bæres oppe av en sterk stemningsbølge, fortoner seg hos os som driven i stampesjø uten faste retningslinjer”.²¹ Stempelet ”noget karakterløs” gis de mange nygotiske kirkebygg som ble reist over store deler av landet i 1880-årene, men karakterløsheten kan spores ”i alle tidens byggverk”.²² Trearkitektur basert på utenlandske forbilder bedømmes tilsvarende:

Det er tilstrækkelig at nævne ’Schweitzerstilen’ med dens utoverhængende spærretak, snirklede gavlforsiringer og utsveifede mønekammer, og de sørgelige efterligninger som denne stil efterhvert avfødte utover bygdene, en ’stil’ som i virkeligheten brøt ned langt mer end den bygget op.²³

Holm Munthes sammenstilling av elementer fra laft- og stavarkitekturen i 1890-årene, den såkalte dragestilen, omtales som ”fortrinnlig” om enn litt ”teoretisk”, likevel: ”det kunstige, teatralisk opstyltede sprang snart i øynene, og retningen gled over i sin egen karikatur.”²⁴ Om jugendstilen

heter det at norsk arkitektur gikk ”nogenlunde klar av de sykelige overdrivelser som fulgte i denne stils spor,” men blant annet Henrik Bulls Historisk Museum og Regjeringsbygning plasseres i forlengelsen av dragestilen og omtales som beslektet med jugendarkitekturen gjennom sine ”veke og smygende linjer og profiler”.²⁵

Forskjellige faktorer lar Aars se en merkbart endring i norsk arkitektur omkring århundreskiftet. En sunnere og mer samtidsvendt holdning erstatter det som er betont som 1800-tallets tilbakeskuende lengsel og overfladiske lek med ornamenter og stilhistoriske referanser. Slik forsvinner, i Aars’ tekst, den formen for karakterisering det overfornevnte gir eksempler på. ”Det skulde synes som om tiden snart maatte være moden til at frembringe en ny stil,” skriver han avslutningsvis, om sin egen samtid og perioden som litt kuriøst omtaler som ”Haakon VII”. Det konkluderes med henvisning til arkitektoniske sannhet, fremstilt som sammenfall mellom tid, form og funksjon:

Kun ved et teknisk fuldkomment samarbeide mellem alle byggende haandverk, ingeniørvidenskab og kunst kan man naa frem til en sand arkitektur som gir uttrykk for den tid, hvori den blir til.²⁶

I en arkitekturhistorisk sammenheng formuleres her et tidlig bud på det som siden er blitt fremstilt som en monolitisk modernismes ideal og program.

Når Norberg-Schulz på 1980-tallet skal skrive den moderne, det vil si den modernistiske, norske arkitekturs historie, fortsetter han der Aars slapp på 1920-tallet. Premisset for fremstillingen av den modernismen som av Norberg-Schulz konsekvent omtales som funksjonalisme, er et alment behov for ”en ny verden og en ny arkitektur” i tiden etter 1. verdenskrig. Funksjonalismen unngikk alle historiske motiver, skriver han, og forsøkte ”å utlede løsningene av funksjonene, det vil si, av hensikt og bruk”.²⁷ Det er med andre ord et velkjent brudd som her gjentas, ”en ville kvitte seg med stilarter og monumentalitet”:

Selv om de historiske stilene neppe var oppstått som uttrykk for makt og undertrykkelse, var de ofte blitt brukt på en slik måte som at deres egentlige mening var skjøvet til side til fordel for mer overfladiske ønsker om å ’vise seg’.²⁸

Det bruddet som hos Aars etableres gjennom en devaluering av det som siden er blitt omtalt som historisme i arkitekturen,

danner med andre ord forutsetningen for Norberg-Schulz' fremstilling av funksjonalismen. Historieskrivningens effektive bruddretorikk er likevel av mindre betydning for Norberg-Schulz enn forsøket på å la ulike tiltrekkende og verdifulle aspekter ved det fortidige og samtidige fusjoneres i nye former, det vil si: i denne fremstillingen vikles forestillinger om syntese og brudd paradoksalt nok fullstendig sammen. Syntesen danner det grunnleggende ideal, som når han forsøker å mediere mellom noe essensielt norsk og noe genuint moderne, "en arkitektur som både er norsk og 'moderne', det vil si, uttrykk for den nye tid generelt sett".²⁹ "Det er ikke lett å nå frem til en slik syntese," erkjenner han, "men den er utvilsomt den nye arkitekturens egentlige mål" – og kan vi legge til, Norberg-Schulz' egen arkitekturpoetikk.³⁰ Det er den samme holdningen som lar ham kolportere forestillingen om 1920-tallets nyklassisisme som et intermezzo – "et kortvarig klassisk mellomspill" – og som en historisk nødvendig overgang mellom nasjonalromantikk og modernisme.³¹ Denne historiske bevegelsen utlegges som en dialektikk, der brytningen mellom et nasjonalromantisk og et nyklassisistisk formspråk skulle foranledige et brudd som markerer modernismens tilsynekomst i den norske tradisjonen. "Noen fred kom aldri i stand" mellom de stridende parter, skriver den synteseglade Norberg-Schulz: "Istedet var det *funksjonalismen* som skulle komme og 'løse' problemet."³² Dernest konkluderes denne striden med et perspektiv som er mer teleologisk enn diplomatisk: "I dag skjønner vi imidlertid at både romantikk og klassisisme bidrog vesentlig til utviklingen av en ny arkitektur for vår tid."³³

Aars' arkitekturhistorie beror først og fremst på bygninger, mens Norberg-Schulz skjult og åpent refererer til tekster i sin historiske fremstilling av norsk arkitektur i det 20. århundre. I sin omgang med tekster er sistnevnte en fremstående eksponent for konvensjonen for å behandles språket som om det var transparent, uskyldig og sannferdig, og slik får tekster tjene som reservoarer av mening og poenger som ganske uproblematisk lar seg overføre fra skrift til bygg. Når en prosjekterende arkitekt har skrevet noe, for eksempel – og ikke sjelden – om sin intensjon, så anføres dette uten videre som en vederheftig forklaring på hvorfor et bygg er blitt som det er blitt. Fortolkningene av Knut Knutsen og Sverre Fehns arbeider er i så måte eksemplariske. I Knutsens tilfelle overføres det direkte fra arki-

tektens egne tekster og foreskrevne vokabular, det slutes med andre ord fra de skriftlig formulerte intensjoner til oppfyllelsen av intensjonen i bygget, med et av mange mulige eksempler i fortolkningen av den norske ambassaden i Stockholm: "Igjen kan Knutsens motto tjene som nøkkel til løsningen: ' – det hensynsfulle – '".³⁴ Tilsvarende siteres det begeistret fra Sverre Fehns historie-filosofiske lyrisisme. Som kommentar til Fehns berømte reiseskildring fra Marokko, publisert i *Byggekunst* i 1952, kommenterer historikeren – med henvisning til arkitektens byggede verk:

I disse ordene kommer det klart fram at Fehn søker det *egentlige* under overflaten; han søker det værende, det som gjør tingene til det de er.³⁵

Denne lese måten lar arkitekturen oppfylle nøyaktig det teksten lover: Arkitektens egen tekst får danne fasit for kritiker-historiker-subjektet.

Denne omgangen med tekster får også andre utslag, som i fremstillingen av Jubileumsutstillingen i Frognerparken i 1914. I dette tilfellet er det minst like signifikant hvilke tekster som ikke inkluderes i fortolkningen. Et ekstatisk, patriotisk utdrag fra utstillingens "offisielle beretning" får underbygge "selve det norske som jubileet skulle symbolisere" – også i arkitektonisk forstand – og det samme referatet tjener som del av bevisførselen for at intensjonen ble oppfylt, på mest vellykkede vis.³⁶ Det vi ikke blir minnet om i denne sammenhengen, var det som i samtiden ble fremholdt som utstillingens mest spektakulære innslag og definitive publikumsmagnet, nemlig den såkalte Kongolandsbyen, der nysgjerrige tilskuere kunne bivåne ikke bare en lys levende neger i bur, men en hel landsby av like skremmende som pirrende eksotiske vesener.³⁷ Som kjent utgjorde slike installasjoner et ikke uvanlig innslag i Verdens- og Jubileumsutstillingene gjennom siste del av 1800-tallet, og det karnevalske og eventyrlige spilte en betydelig rolle ikke minst i de internasjonale Grand Exhibitions iscenesettelser av det nasjonale, knyttet til kunsthåndverk, arkitektur og vitenskap.³⁸ Denne dimensjonen ved det nasjonale får imidlertid ingen plass i historiograferingen av den norske 1914-utstillingen, idet dens arkitekturhistoriske dimensjon opptrøtt begrenses til et ryddig, om enn diffust overgangsmonument: "De byggverkene som ble reist, pekte både forover og bakover, og gir oss en god nøkkel til forståelsen av tidens strømninger."³⁹

Gjennom brudd- og syntesearrangementer tilbyr både Aars og Norberg-Schulz en velordnet arkitekturhistorie, der historisme- og modernisme-fremstillingene bekrefter 1800- og 1900-tallets arkitektur som paradigmatisk forskjellig, knyttet til ulike bygninger og begivenheter som markerer overganger mellom to distinkte arkitekturhistoriske perioder.

IV.

”[V]or Tid er en Overgangstid; af denne forskjellige Elementers Gjæring, af denne Strid om en passende Nutidens Stiil vil fremgaa en ny original Stiil”, skriver signaturen F. L i *Illustreret Nyhedsblad* i 1860, som et ekko av Hegels berømte konstatering av at ”vår tid er en overgangstid”, formulert ved århundrets begynnelse.⁴⁰ ”Dette haab have vi. Og at vi trygt kunne stole derpaa, det lærer Bygningskunstens Historie os,” forsetter resonnementet, som på eksemplarisk – og historistisk – vis setter tidsånden på formel: Arkitekturhistorien underforstås som en serie av historisk relative perioder, der hver periode internt forvalter sitt sanne, samtidssvarende stilistiske uttrykk.⁴¹ Her formulerer Fredrik von der Lippe en tidsfølelse og historieforståelse som ligner Harald Aars’ tidsåndstunge lansering av en mulig nyhet på 1920-tallet. Det er imidlertid ikke bare tidsåndstenkning som spøker i Aars resonnement og i hans vurderinger av enkeltbygninger, men også den ærlighets- og sannhetsdiskursen som karakteriserte også det norske 1800-tallets arkitekturtenkning, men som ikke desto mindre assosieres med 1920-tallets høylytte, berømte retorikk og feiring av nyhet. Aars historiserer det mulig nye i sin samtid gjennom en bruddfigur, i flukt med den bruddtenkningen som overordnet sett kjennetegner den moderne, det vil si den historiserte, arkitekturteknings forståelsesformer. Han setter effektivt parentes omkring det forrige århundrets intense opptatthet av arkitektonisk sannhet og samtidighet: Det er først i skrivende stund at arkitekturen er i ferd med å kunne gi et sant uttrykk ”for den tid, hvori den blir til”, hevder Aars, med klangbunn i et formular som kanskje først formuleres på norsk av slottsarkitekt Linstow, som allerede i 1820 spør: ”Hvem kan beregne hva Fremtiden gemmer i Muelighedens Skjød.”⁴²

Slik den gryende modernismen som avtegnes avslutningsvis i Aars’ arkitekturhistorie fremfor alt, i sin argumentasjon, viser til en kontinuitet mellom 1800-tallets og

det tidlige 1900-tallets besettelse av samtidighet og sannhet, en kontinuitet som usynliggjøres gjennom beskrivelsen av bygninger, plasserer også Norberg-Schulz’ fremstilling av modernismen seg i en tradisjon som i norsk sammenheng var etablert tidlig på 1800-tallet. Forfølger man norsk arkitekturtenkning på 1800-tallet i dens privilegerte, offentlige henvendte tekstform, nemlig tidsskriftsartikkelen, vil man se at besettelsen av det nasjonale antar form av et crescendo i tiårene omkring 1900. For enkelthets skyld kan opptakten til denne debatten knyttes til Herman Major Schirmers artikkel ”Hvad er National Stil i vor Bygningskunst og hvorledes fremkommer den” fra 1880, en tekst som kan leses som en *mis-en-abyme* for Schirmers forfatterskap, så vel som for betydelige aspekter ved norsk arkitekturtenkning i fortsettelsen.⁴³ Den forestillingen om det nasjonale som er på spill i norske arkitekturtekster kan på ingen måte reduseres til et nasjonalstatlig, politisk forstått nasjonale, knyttet til omstendighetene omkring 1905. Det er den tyske romantikkens interesse for det karakteristiske, partikulære og stedlige som lurker under også den norske tradisjonens overlevering av det nasjonale – forestillingen om en nasjonal stil som er forankret i topografi, klima, stedegne materialer og tradisjonsforvaltede konstruksjonsprinsipper. Denne forståelsen av det nasjonale presenterer seg overordnet sett som en anti-klassisisme, også på norsk, og til dens favoriserte dikotomier hører hjemlig-fremmed og lokalt/nasjonalt-universelt. Disse motsetningsparene hviler på det gotiske og klassiske som de to store stilistiske og konstruksjonsmessige paradigmene i europeisk arkitektur; av Linstow beskrevet gjennom synekdochene ”Norden” og ”Syden” eller hos den litt enklere Schirmer, som ”Heroppe” og ”der nede”.⁴⁴ Dette arkitekturhistoriske premisset hjemsøker ikke bare i norske arkitekturtekster fra første halvdel av 1900-tallet, de er i enhver forstand virksomme i Norberg-Schulz’ arkitekturhistorie fra 1980-tallet – og gjen-tas, for den saks skyld, referanseløst i den hyperessensialistiske studien *Nattlandene* fra 1993. Når Schirmer vurderer arkitektur lar hans preferanser lar seg tydelig avlese av adjektivbruken: ”tiltalende virkning”, ”velbyggede”, ”sundt samfund”, ”naturlig fordringsløshed” etc. anvendes om arkitektoniske fenomener som oppvurderes, i dyp overensstemmelse med de eptitetene som florerer hos Norberg-Schulz 100 år senere: ”ledig og uanstrengt”, ”hjemlig”, ”kjent og tilforlætelig”, ”hensynsfulle forhold til omgivelsene” ”men-

neskelig”, for ikke å snakke om ”robust”, som representerer en permanent, ueksplisert verdi i norsk sammenheng. Norberg-Schulz står også i tradisjonen etter Schirmer hva gjelder nedvurderende karakteristikk: ”kunstighet”, ”spjåkeri”, ”det forcerede, det unaturlig fremtvungne”, ”ekstravagantser”, ”overlasset”, ”surrogat”, ”decadence”, ”hjemløst” og ”rodløst” er like aktuelle og favoriserte på 1980- som på 1880-tallet. Denne moralsk-estetiske diskursen løper ubrutt i norske arkitekturtekster, og demonstreres gjennom en tenkning der flukturende forestillinger om det naturlige, det irregulære, det lokale, det nasjonale og det ukunstlede konvergerer. I så måte er det interessant at en av de få kanoniserte tekster i norsk arkitekturtenknings historie, en tekst som er blitt beskrevet som den norske funksjonalismens manifest og som uttrykk for den norske modernismens gjennombrudd, utroper den ”nasjonale, lokale og personlig pregede arkitektur” til utviklingens endemål, og lanserer det nasjonales ”usynlige makt” som et avgjørende premiss for en ny arkitektur.⁴⁵ Det kanskje flotteste uttrykket for denne tradisjonen formuleres av Victor Sparre, som ved århundredskiftet adresserer samtidsarkitekturens (gamle) stillkrise, som han anbefaler bøtet på ganske enkelt med følgende løsen for en ny sannferdig stil: ”Uforfalsket naturlighet”.⁴⁶

I etableringen av modernismen eller funksjonalismen som uttrykk for et arkitekturhistorisk brudd fremhever Norberg-Schulz forpliktelsen på funksjonen som karakteristisk for en ny arkitekturforståelse som er karakteristisk for på 1920-tallet. Arkitektoniske løsninger ble utledet av funksjonen, slik han formulerer det, snarere enn av formhistoriske avveielser. Denne myten er grunnleggende for fortellingen om funksjonalismens gjennombrudd, og endog periodisert som –isme, som et fenomen som tilhører det 20. århundret. Det ville nok være for grovt å plassere en moderne funksjonalismeforståelse i tradisjonen fra den romerske antikkens og renessansens begreper om *utilitas*. Derimot danner den protofunksjonalismen som fremheves ved arkitekturens like ideelle som nødvendige *Zweckmässigkeit*, teoretisert av Heinrich Hübsch i pamfletten *In welchem Style sollen wir bauen?* fra 1828, en avgjørende forutsetning for den formen for funksjonalisme som er tilskrevet nettopp – funksjonalismen.⁴⁷ På norsk finnes det mange eksempler på funksjonsbaserte argumenter ved midten av 1800-tallet, la meg nevne ett: Stortinget i Oslo tilhører de mest diskuterte byggesaker på det norske 1800-tallet, og kan sammenlignes med

Oslo Rådhus’ rolle på 1900-tallet. Også stortingsarkitekt Emil Langlet skrev adskillig om sitt eget bygg, og i en tekst fra 1866 presenterte han interiøret i Stortingssalen. I bemerkelsesverdige kontrast til historismedoxaens fremhevelse av 1800-tallets eksklusive interesse for historiske stiler og utenpåhengt ornament, finnes det i Langlets presentasjon av sitt eget interiør ikke spor av et estetisk eller historisk argument, ingen allusjoner eller idealer av denne sorten. Første setning lyder:

Det maa ansees for en rimelig Fordring, at for Medlemmerne i en raadslaaende Forsamling haves bekvemme og iøvrigt hensigtsmæssige siddende Pladse anordnede.⁴⁸

Dernest understrekes nødvendigheten av at

Befordring av en uforstyrret Opmærksomhed paa hva der forhandles, hører ogsaa at til enhver Plads er Adgang uden at uleilige de Nærsiddende, samt at man med mindst mulig Umage uden Støi og Opsigt kan reise sig op fra eller sætte sig ned paa sin Plads.

Langlet beskriver forskjellige detaljer, blant annet at ”Et sædvanlig Blækhus af Glas er nedfældt til Høire i Skiven og bedækkes, til Afholden af Støv [...med et] lakeret Bliklaag, hvorved undgaaes at bruge Prop”, noe han betrakter som ”malpropt og brysomt”. På talerstol har arkitekten konstruert en ”Støtte for Armen, naar en Taler staaende [fremfører] et længere Foredrag”.⁴⁹ Når ordet estetikk dukker opp i siste setning, er det knapt for å feire en mulig anvendelse av et stilhistorisk repertoar:

Med Hensyn til de valgte Formers æsthetiske Værdi turde en rimelig Kritik ikke dømme altfor stengt, da en Mangfoldighed af uafviselige praktiske Betingelser her Maatte haves for Øie.⁵⁰

Denne, om ikke tilfeldig valgte, så typiske teksten kan tjene til å vise at den funksjonalisme som Norberg-Schulz’ bestemmer som et 1920-tallsfenomen, som vil unngå historiske motiver og som utledet sine løsninger av funksjonen ”det vil si, av hensikt og bruk”, er etablert både som et ideal og en realitet ved midten av 1850-tallet. Denne kontinuiteten blir effektivt usynliggjort i en arkitekturhistorisk skriving som først og fremst opptar seg med hvordan bygninger ser ut, altså med deres formale karakteristika.

På arkitekturhistorisk folkemunne er 1800-tallets arkitektur beskyltet for å være tilbakeskuende. Denne doxaen lever

i beste velgående til tross for det samme århundrets serier av tekster – og bygninger – som mer enn noe tematiserer en lengsel etter nyhet, samtidighet og fremtid. Også i den norske tradisjonen er denne diskursen utfoldet i avanserte resonnementer, med høydepunkter i Linstows tale fra 1820 og filosofen Marcus Jacob Monrads oversette behandling av arkitekturen i bind 2 av hans *Æsthetik. Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst* fra 1890. Her vil jeg likevel dvele ved en ytterligere bortgjemt bagatell av en glemte tekst som reflekterer norsk arkitekturtenknings fremtidsbesettelse – med en liten omvei om etnologen Eilert Sundt skildring av norsk byggeskikk. Det er nemlig mindre som en plaget tradisjonalist enn som en ambivalent modernitetstenker Sundt, med melankoli, men også begeistring, skildrer arkitekturutviklingen, så vel som byggeskikken omkring 1860:

Istedetfor hin Tryghed under Skikkens Ledebaand kan Byggherren nu ganske modsat føle en vis Lyst netop ved at vide sig ganske fri og tænke paa, at det beror paa ham, hvordan Huset skal blive. Saa overlægger han med sin Kone og sine Venner og reiser hen og beseer de nyeste Huse i egnen og prøver en hel Vinter igjennem det ene Forslag og Tegnings-Udkast efter det andet og raadfører sig maaske med en virkelig Architect, overveier atter og atter, hvor Dagligstuen skal være, hvor Sophæen skal have sin Plads, om der skal være særskilt Pige-kammer og Spiskammer osv. osv.⁵¹

Overgangen fra byggeskikk til bygningskunst, og skildringen av hvordan bylivets skikker sprer seg utover landet oppsummeres i en vending som kan tjene som en paradigmatisk karakteristikk over en fullt ut historisert arkitekturforståelse:

Det er altså blevet saa, at hver vil følge sit sind, og det viser sig at være saa, som ordsproget sier: Saa mange hoveder, saa mange sind.⁵²

Samtidig – og tre år før Baudelaire i *Le Peintre de la Vie moderne* fikk bestemme det franske *modernité* som ”det midlertidige, det flyktige, det tilfeldige, den ene halvdel av kunsten; den andre halvdel er det evige og uforanderlige”⁵³ – kan vi lese følgende i en usignert artikkel i *Illustreret Nyhedsblad*:

De bygninger i Christiania, som betegne Byens oprindelige Stiftelse og Architektur, blive aarlig færre og færre og ville snart være ganske forsvundne. De, der spares af de hyppige

Ildsvaader, nedrives paa Grund af Faldefærdighed for at afgive Tomter til større og bekvemmere Huse. Den følgende Generation vil vanskelig kunne gjøre sig noget rigtig Begreb om, hvorledes det Christiania saa ud, som den nærmest hedengagne Generation beboede, og som vi endnu kunne erindre.⁵⁴

Oversatte man dette fra fraktur til antikva kunne det fremdeles passere som et aktuelt leserbrev i en hvilken som helst avis. Men så skjer det en vending i teksten som skiller den fra vår samtids nysentimentale tradisjonalisme. Her vil man ikke ”deeltage i den nationale Begrædelse” over det tapte og fortidige”, for

Alt her i Verden, der vel har fyldestgjort sin Tid, men nu er forældet og ubrugeligt, villigen bør vige Pladsen for det hensigtsmæssigere Nye.⁵⁵

Her manifesteres en modernitetsdiskurs blottet for nostalgi, en omfavning av ikke bare det hensiktsmessige, men også ”det nye” tilsvarende den kvaliteten Baudelaire forfektet. Dette innlegget er typisk for den norske samtiden det publiseres i. Som Sundt ser den anonyme skribenten tilsynkomsten av det nye som uavvendelig, men på ingen måte bare skremmende. Arkitekturen forutsettes som historisk, flyktig, midlertidig; når den har oppfylt sin misjon kan den erstattes av noe bedre – man vil bygge nytt i det gamles ruiner.

Artikkelen har likevel også blikk for hva vi kan kalle evigheten, og forsøker å etablere strategier for å bevare erindringen av det fortidige og forgagne: ”hine Relikvier fra Byens ældste Tider” erkjennes ”dog som et Led af dens Historie, som et slags Kostymestykke” og

fortjener at kjendes endog af de følgende Slægter. Da de imidlertid verken som Kunstværker have den Interesse, at de skulde fortjene at vedligeholdes paa offentlig Bekostning, og heller ikke som Antikviteter have en Betydning, der skulde gjøre dem skikkede til Udstilling under Glaskupler, er Alt, hva man billigviis kan foretage for at hindre deres fuldstændige Bortveiren, at give troe Afbildninger af visse ærværdige Levninger fra Christian den Fjerdes Dage.

Helt konkret går artikkelen inn for å rive det daværende universitetsbiblioteket i Rådhusgaten, ettersom dets verdi og eksistens for fremtiden regnes for å være godt nok sikret gjennom en tegning av arkitekt von Hanno.

Denne artikkelen sogner til en tidligmodernistisk diskurs, som det ikke er rom for innenfor en bygningsbasert arkitekturhistorieskrivning som står og faller på at bruddarrangementer markerer periodenes forskjellighet.

V.

Jeg begynte med å spørre etter opprinnelsen til den doxaen Arnfinn Bø-Rygg gjentar med sitt usagn om at de moderne eller modernismen ikke var interessert i historie, til forskjell fra de postmoderne, det vil si den arkitektoniske postmodernismen. Svaret kunne kanskje vært gitt med én setning. Dette er en doxa som forvaltes av den generelle bygningshistoriens søken etter enkle oversiktlige fremstillinger av arkitektursens historiske utvikling. En mulig måte å komme på kant med denne formen for arkitekturhistorieskrivning på, er gjennom studiet av arkitektursens tekster. I forhold til periodene som er overlevert som "historisme" og "modernisme" vil man ikke bare raskt få øye på en rekke slående kontinuiteter mellom det 19. og det 20. århundrets refleksjon over arkitekturen, men også se hvordan sentrale momenter i arkitekturtenkningen i hele den moderne perioden utfoldes som like motsetningsfylt som periodiseringsresistent. Iveren etter å ordne den byggede

verden i konsistente perioder, botanisert gjennom stilkarakteristikk og arrangert etter presise og meningsbærende brudd har vist seg å være like effektiv som den er tilsørende. Dersom arkitekturtekster tillegges bare en relativ autonomi later de til å ville fortelle en annen historie enn verkshistorien. I norsk sammenheng er de fleste karakteristika som brukes til å beskrive modernismen etablert teoretisk, polemisk eller argumentativt ved midten av 1800-tallet: Det gjelder serien av verdier og idealer som sannhet, ærlighet, funksjonalitet, besettelsen av samtid og fremtid, lys og luft, argumenter som vedrører rettferdighet og bedre levekår for de mange, det gjelder teknologisk og materialmessig forpliktelse, og i norsk sammenheng det tilsynelatende evige idealet om å skape arkitektur som balanser det lokale eller nasjonale og det universelle. Disse traderte forestillingene passer dårlig inn i en teleologi der historien om modernismen bare lar seg fortelle på bakgrunn av en fortelling om historismen som et depravert historisk fenomen.

Slik kan man kanskje omskrive formularet om at historien er seierherrenes historie til at historien er historiefortellernes historie, og at det norske 1800-tallets arkitekturtenkning inntil videre er i den modernistisk funderte historiografiens vold.

foto

Mari Lending, ph.d., post.doc.-stipendiat
Institutt for form, teori og historie
Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo
mari.lending@aho.no

Noter

1. Bø-Rygg, "Fortidens nærvær? En kritikk av postmodernismen i arkitekturen", in *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streifvog i samtidens kunst og kunstteori*, Høgskolen i Stavanger 1995, s. 20.
2. Gombrich, "Style" (1968), in Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press 1998, s. 152.
3. For en diskusjon av Barthes' doxabestemmelser, se Karin Gundersen, *Roland Barthes. Etapper i fransk avantgardeteori 1950–1980*, Oslo: Universitetsforlaget 1989 eller Mari Lending, "Innledende essay", in Barthes, *Mytologier* (1957), Oslo: De norske bokklubbene 2002.
4. Jan Carlsen, "Den nye arkitektrollen", *Morgenbladet* 20. februar 2004, og *DnBNOR Eiendomsmarkedet* uke 37 2005.
5. Liss Hegge, "Vel bevart!", *Aftenposten*, 3. februar 2005.
6. Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* (1928), overs. J. Duncan Berry, Santa

- Monica: The Getty Center for the History of Arts and the Humanities 1995, s. 90.
7. I en reklamefolder som fulgte med utgivelsen av *Vers une architecture* aksentueres det samme bruddet med hyperbolsk kraft, som "d'un siècle qui s'avance au-devant de cent siècles vécus," bokstavelig talt 10 000 år, i overført betydning menneskehetens historie, forstått som alt som har vært. Paris: Fondation Le Corbusier B2-15-17. Med vendingen "Vers une architecture" proklameres en arkitektur så ny at epitetet "ny" overflødiggjøres, et dramatisk arkitekturteoretisk poeng som er underslått i den banalisierende engelske oversettelsen *Towards a New Architecture*.
 8. Oechslin, "The Evolutionary Way to Modern Architecture: The Paradigm *Stilhülse und Kern*", in Harry Francis Mallgrave (red.) *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica: The Getty Foundation for the History of Art and the Humanities 1993, s. 364.
 9. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (1941), 5. utgave, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1982, s. 24.
 10. Blakstad, "Maler og arkitekt", *Dagbladet* 17. desember 1924. Hofflund, "Klassicismen og vor arkitekturs fremtid", *Byggekunst* 1924, s. 28.
 11. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge, Mass.: The MIT Press 1999, s. 240.
 12. Robert Jan van Pelt og Caroll William Westfall, *Architectural Principles in the Age of Historicism*, New Haven: Yale University press 1991, s. 2.
 13. For eksempler på tekstbaserte studier som vektlegger henholdsvis klassisismens, historismens og modernismens idémessige kompleksitet, se Sylvia Lavins lesning også av den såkalte erkeklassisisten Quatremères ikke-klassiserende trekk i *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge, Mass.: The MIT Press 1992, Barry Bergdoll's betoning av en moderne relativisme i den franske Beaux-Arts-arkitekturens historiske refleksjon i *Léon Vaudoyer. Historicism in the Age of Industry*, New York: Architectural History Foundation 1994, Mari Hvattums studie av historismens paradokser og aporier i *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge: The Cambridge University Press 2004 og Panayotis Tournikiotis' dekonstruktivt anlagte lesning av modernismens historieskrivning i *The Historiography of Modern Architecture*.
 14. Aars, "Arkitekturen i det 19. og 20. Aarhundrede", *Norsk Kunsthistorie* II, Oslo: Gyldendal 1927; Norberg-Schulz, "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914–1940" og "Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945–1980", hhv. bind 6 og 7, *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal 1983.
 15. Aars, "Arkitekturen i det 19. og 20. Aarhundrede", hhv. s. 240 og s. 250.
 16. *Ibid.*, s. 253 ff.
 17. *Ibid.*, s. 259.
 18. *Ibid.*, s. 261.
 19. *Ibid.*, s. 262 f.
 20. *Ibid.*, s. 261 ff.. Reaksjonen personifiseres i den "geniale arkitekt" Gottfried Semper, som i 1851 befant seg i London, og for hvem "The Great Exhibition", ifølge Aars, måtte fortone seg som en *overkill* i nygotiske eksesser.
 21. Norge var ifølge Aars spesielt utsatt for historismens skiftende idealer: "vort samfund er et ungt samfund uten levende tradition og uten gammel aristokratisk kultur, og de skiftende utslag av modens luner har derfor hos os saa meget lettere for at vinde indpas. Vort samfund mangler endnu den avbalancerthet i kunstnerisk henseende som sætter os i stand til modent at vurdere de nye bevegelse, vælge det gode og vrake det mindreværdige, forinden vi gir det rang og sæte." *Ibid.*, s. 269.
 22. *Ibid.*, s. 271.
 23. *Ibid.*, s. 268. For mer nyanserte fremstillinger av det norske 1800-tallets trearkitektur, se Ruth Hamran (Jørgensen), *Tendenser i norsk trearkitektur fra klassisisme til sveitserstil*, magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo 1956 og Jens Christian Eldal, *Historisme i tre. "Sveitserstil", byggeskikkromantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet*, Oslo: Acta Humaniora 1998.
 24. Aars, *op.cit.*, s. 273.
 25. *Id.*
 26. *Ibid.*, s. 282.
 27. Norberg-Schulz, "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme", s. 9.
 28. *Ibid.*, s. 8.
 29. *Ibid.*, s. 9.
 30. *Id.*
 31. *Ibid.*, s. 46. Fremstillingen av 1920-tallsklassisismen som et "klassisk mellomspill" har Norberg-Schulz lånt fra en bokanmeldelse av Munthe-Kaas, "Norske Hus", *Byggekunst* tillegget 1950, s. 40.
 32. Norberg-Schulz, "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme", s. 46.
 33. *Id.* Forestillingen om at et nytt, klassisistisk formspråk er noe som plutselig dukker opp – og for så vidt like plutselig forsvinner igjen – har historiograferingen av det norske 1920-tallet overtatt direkte fra samtidens beskrivelser av arkitekturutviklingen, så vel som fra aktørens egne tilbakeblikk på sin forlatte klassisismeaffinitet: "I de siste år er det dukket op et ord, vel kjendt fra tidligere tiders kunstutvikling, men nyt i vor egen tid – 'nyklassicisme': Først hørtes det spredt, væsentlig kanskje som et ekko fra nabolandene. Nu er det – saa-

- vidt jeg kan forstaa – blit samlingsmerke for vort eget lands 'unge' – og for den saks skyld for mange av de ældre med.” Gerhard Fischer, ”Arkitekternes stilling til fortidsvernet”, *Byggekunst* 1920, s. 202.
34. Norberg-Schulz, ”Fra gjenreisning til omverdenskrise”, s. 13 ff.
 35. *Ibid.*, s. 25.
 36. Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme”, s. 10 f.
 37. For en fremstilling av Kongo-landsbyens plass i Jubileumsutstillingen, se Håkon Gundersen, ”Frogner Park, 1914. En artikkel til markering av 80-årsjubileet for den store feiring til bildet av Norges fremme”, *Feks.* 13/1993.
 38. For en diskusjon av denne tradisjonen, se for eksempel Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London og New York: Routledge 1995.
 39. Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme”, s. 12.
 40. Hegel, *Åndens fenomenologi* (1806–07), Oslo: Pax 1999, s. 35.
 41. F. L. [Fredrik von der Lippe], ”Den Tydske arkitektoniske Kunst i vort aarhundrede, IV”, *Illustreret Nyhedsblad* 8/1860, s. 38.
 42. Linstow, ”Tale” (1820), in Anders Krogvig, *Fra den Gamle tegneskole*, (festskrift ved Statens haandverks og kunstindustriskoles hundred-aars jubileum), Kristiania: Steenske forlag 1918, s. 87.
 43. Schirmer, ”Hvad er National Stil i vor Bygningskunst og hvorledes fremkommer den”, *Ingeniør- og Arkitektforeningens Organ*, Kristiania 1880. Også andre deler av Norberg-Schulz’ arkitekturtenkning plasserer seg i denne tradisjonen, deriblant hans teoretisering over en genius loci, som ikke sjelden materialiseres i form av en nasjonal ånd. Se for eksempel Norberg-Schulz, *Nattlandene. Om byggekunst i Norden*, Oslo: Gyldendal 1993.
 44. Linstow, ”Tale”, *op.cit.*, s. 78 *et passim* og Schirmer, ”Stil og stilløshed i bygningskunsten”, *Teknisk Ugeblad* 6. August 1896 *et passim*.
 45. Johan Ellefsen, ”Hva er tidsmessig arkitektur”, *Byggekunst* 1927, s. 170.
 46. Sparre, ”Norsk Arkitektur, dens nuværende standpunkt og dens fremtidsutsikter”, *Teknisk Ugeblad* 7. november 1901, s. 614 f.
 47. ”Now, since the size and arrangement of every building is conditioned by its purpose, which is the main reason for its existence, and since its continued existence depends on the physical properties of the material and on the resulting arrangement and formation of the individual parts, it is obvious that two criteria of functionality [Zweckmässigkeit] – namely, fitness for purpose (commodity) and lasting existence (solidity) – determine the size and basic form of the essential parts of every building. These formative factors, derived from function, are surely as objective and as clear as they could possibly be”. Hübsch, ”In What Style Should We Build” (1828), overs. Wolfgang Herrmann, in W. Herrmann (red.), *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Santa Monica: The Getty Center for the History of Arts and the Humanities 1992, s. 64.
 48. Langlet, ”Repræsentantstole i Stortingssalen”, *Polyteknisk Tidsskrift* november/desember 1866, s. 187.
 49. Stolenes puter, ryggstykker og armlener er trukket på en bestemt måte, med et bestemt stoff, valgt for ”at kunde borttages og afstøves, samt paa andet sted borttages”. *Ibid.*, s. 187 f.
 50. *Ibid.*, s. 188.
 51. Artikkelsen ble publisert i tidsskriftet *Folkevennen*, og utgitt som *Om Bygnings-Skiken paa Landet i Norge* i 1862. Herman M. Schirmer redigerte senere en utvidet utgave: Sundt, *Bygningskik paa Bygderne i Norge*, Kristiania: Aschehoug 1900, s. 148.
 52. *Id.*
 53. Baudelaire, *Kunsten og det moderne liv*, overs. Arne Kjell Haugen, Oslo: Solum 1988, s. 114.
 54. N.N., ”Christiania, det gamle og det nye”, *Illustreret Nyhedsblad* 11/1860.
 55. *Ibid.*, s. 50.